# ZUM GEDÄCHTNIS ALBRECHT DÜRERS

*Aufsatz zum 400. Todestag in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 6. April 1928*

## I.

Der Tod Albrecht Dürers vor vierhundert Jahren ist nur der größte und deutlichste Fall in dem großen Sterben, das die Meister der reichsten und dichtesten Periode deutscher Kunst ergriff. Um die gleiche Zeit etwa, nach den neuesten Behauptungen der Frankfurter Archivforschung sogar genau 1528, starb Dürers gewaltigster Gegenspieler, der Meister des Isenheimer Altares, Matthias Grünewald. Sicher im gleichen Jahre 1528 starb einer der edelsten deutschen Plastiker, der geniale zweite Sohn Peter Vischers des Älteren, Peter der Jüngere, dessen Kunst in manchem Betracht wie eine Erfüllung Dürerscher Forderungen anmutet: sie ist so rund und klar, wie wir das von Italien zu erwarten pflegen, und dennoch deutsch auf den ersten Blick. Der Vater aber folgte dem Sohne 1529. Auch Hans Strigel, ein kleinerer, aber immerhin charakteristischer Meister, starb 1528. Kurz vorher tobte in Franken der Bauernaufstand, in dessen Verfolg Tillmann Riemenschneiders innere Kraft den schwersten Stoß erlitt. Er starb 1531, im gleichen Jahre Hans Burgkmair, im folgenden Ulrich Apt, im darauffolgenden, uralt, Veit Stoß. Auch Hans Leinberger muß gegen 1530 gestorben sein. Das große Sterben fragte nicht nach dem Lebensalter.

Kein Faden, den unser Verstand erfassen könnte, führt von einem dieser Todesfälle zu den anderen. Aber es hieße das Monopol des Erklärbaren übersteigern, wollte man sich vor dem gemeinsamen Ausdruck dieser Fälle verschließen. Er ist anschaubar als Geschichte, als Zusammenhang, nur nicht „erklärbar". Seine Anschaulichkeit wird für viele gewiß noch zwingender durch andere Geschehnisse, die von gleicher Richtung, aber dem Verstande erreichbar sind. 1528 kehrte Hans Holbein d. J. zu letztem kurzem Aufenthalt auf deutschen Kulturboden zurück; dann (1532) fing ihn endgültig die westliche Welt des englischen Hofes ein. Der große Plastiker Konrad Meit war schon im zweiten Jahrzehnt fortgegangen, auch er in die westlich höfische Sphäre, nach den Niederlanden. Hinter dem allem steht ein gemeinsames Schicksal. Es war eine Krisis der deutschen Kunst eingetreten. Das große



Sterben der Künstler begründet sie nicht, erklärt sie nicht, aber es macht sie als Geschehen anschaulich, während die Erscheinung der Abwanderung begreifbares Symptom ist. Den tieferen Sinn dieser Krisis lehrt der Vergleich mit den hundertsten Todestagen, die Deutschland in diesen Jahren feiert (oder feiern könnte). Das Dürer-Jahr ist zugleich das Schubert-Jahr. 1828 starb Schubert, 1825 Jean Paul, 1827 Beethoven, 1831 Hegel, 1832 Goethe! Das große Sterben um 1830 verdeutlicht das große Leben um 1800, wie das große Sterben um 1530 das große Leben um 1500. Aber die künstlerischen Führer vor hundert Jahren, zu denen wir aufblicken, sind Dichter, Musiker, Philosophen. Die vor vierhundert Jahren waren bildende Künstler. Goethe war der große Führer um 1800 – er war ein Dichter und konnte nur ein Dichter sein. Dürer war der große Führer um 1500 – er war ein bildender Künstler und konnte nur ein solcher sein. Deutschland hat mit katastrophaler Schnelligkeit vollzogen, was auf die Dauer ganz Europa getan hat: die soziologische Umlagerung von der Führerschaft der bildenden Kunst als natürlichster Volkssprache zur Führerschaft des Unräumlich-Unsichtbaren – des Dichtens, Denkens, Musizierens. Der riesenhafteste Aufschwung der sichtbaren Form, die urwüchsigste, genialste Zeugungskraft des Volkes um 1500, war in der Geschichte der bildenden Kunst bei uns etwas Letztes; nicht in dem Sinne, daß nun die Qualitäten ausgegangen wären, daß nicht immer noch deutsche bildende Künstler von großer und größter Bedeutung geboren worden wären. Aber für die unmittelbarsten geistigen Wünsche der Nation traten Bau- und Bildwerk immer mehr in den Schatten des Buches und des musikalischen Kunstwerkes. Und nie wieder, auch im Barock nicht, konzentrierte sich die Genialität der Deutschen so überwiegend, so fast ausschließlich auf die Sprache des Sichtbaren, wie es um 1500 geschah. Noch mehr: man darf sagen, daß jene letzte Führerschaft deutscher bildender Kunst zugleich die erste deutscher Malerei in eigentlichem Sinne war – und also diese erste auch die letzte.

## II.

In Dürer tritt dies alles zutage. Er ist eine wahre geschichtliche Größe. Alle wesentlichen Tendenzen seines Schicksals sind Tendenzen der Allgemeinheit, alles Persönliche tat und erlebte er im Auftrage der Geschichte. 1471 geboren, Sohn eines Goldschmiedes, Enkel zweier Goldschmiede, sollte auch er Goldschmied werden. Der Goldschmied ist in der Epoche, aus der und gegen die Dürer hervorwuchs, gewiß nicht der wichtigste, aber der be-

zeichnendste Künstlertypus. Die unmonumentale Zierlichkeit, die raffinierte Verwindung spätgotischer Form, wie sie gerade in Dürers Jugendzeit herrschte, war in der Kunst des Goldschmiedes am natürlichsten zu Hause, die unlösliche Durchdrängung von Ornament und Gestalt – gegen die Dürer gerade kämpfen sollte – näher als sonst schon in der Aufgabe gelegen. Eine persönliche „Lust" zum Malen trieb den Knaben gegen den Widerstand des Vaters aus der Werkstatt. Dieser persönliche Vorgang ist Symptom, ja Symbol für einen allgemeineren. In Dürers Kindheit waren rein der Qualität nach nicht die Maler, sondern die Plastiker Deutschlands größte Stärke, sie und die ihnen nahe verwandten, oft mit ihnen identischen Graphiker. Die Goldschmiede standen ihnen sehr nahe. Dürer setzte sie fort und bekämpfte sie – diese Doppelheit bleibt charakteristisch für sein Wesen –, aber erst in seiner Zeit, erst mit ihm, fast durch ihn, gelangte die Malerei an die erste Stelle. Die größten deutschen Maler in Dürers Jugendzeit waren Pacher und Schongauer – der eine Plastiker, der andere Graphiker zugleich. Die Glut und Intensität, durch die sie hervorragten, selbst ihr Stil, war in der Plastik weit allgemeiner zu Hause. Es ist ein noch ungeschriebenes, aber sehr wichtiges Kapitel deutscher Kunstgeschichte: was Dürer der deutschen Schnitzerkunst als dem weitaus Größten seiner Jugendzeit verdankt. Der Stil der Apokalypse wird einen bedeutenden Raum darin einnehmen: er ist der Abschied der deutschen Kunst von einer ihrer seltsamsten und originalsten Epochen, vom Stil der deutschen Plastik, wie er in den achtziger Jahren am reinsten geblüht, wie ihn die eigentliche Malerei nur sehr schwach gespiegelt hatte. Es gibt in dieser Malerei nichts, was den Holzschnitten der „Heimlichen Offenbarung" so innerlich entspräche wie etwa der Schnitzaltar vom Kefermarkt. So wird man auch später einsehen, daß das Jesuskind des Rosenkranzbildes das typische Madonnenkind der deutschen Plastik ist, in zahlreichen Beispielen seit zwanzig Jahren von ihr vorgetragen. Man wird sehen, daß der Hellersche Altar seinen großartigsten Vorgänger im Krakauer Marienaltare des Veit Stoß besitzt, und wieder nicht in deutscher Malerei. Ja, überall, wo bei Dürer, nach Wölfflins schönem Ausdruck, „die Zeichnung kocht", wird man weit mehr das Erbe der älteren Schnitzerkunst als der älteren Malkunst erkennen lernen. Die Übertragung in die Sphäre der Malerei und einer zumal im Holzschnitt gänzlich neuen Graphik, die bei Dürer geschah und die er zunächst unbewußt als Schicksal, als Kampf erlebte, war geschichtliches Ereignis von vernehmlicher Größe.

Er selbst hat den gewaltigen Hintergrund empfunden, vor dem er stand, er hat ihn gesehen. An der Bezeichnung als Deutscher, die er auf das Rosenkranzbild und den Hellerschen Altar (und nicht nur auf diese) malte, ist nicht der Stolz auf die Nation das Wesentliche, sondern das Bewußtsein gerade eines Malers, sie zu vertreten. Das war neu, das gab es nicht vorher. Man nannte sich nach einer Stadt und gab damit ein erweitertes Firmenzeichen, man war darin Zünftler und Bürger. Es ist eine neue geistige Wachheit in Dürer und das Bewußtsein einer Rolle, wie sie um 1800 nur dem Dichter zukam; es ist ein Gefühl, dem vorher keiner Ausdruck gab und das offenbar eine neue Lage bezeichnet: den Maler als Führer seines Volkes. Es lebt noch, und besonders herrlich, in dem Geschenk der Apostel, das der fertige Meister gegen Ende seines Lebens (1526) der Vaterstadt machte. Das Kunstwerk war ihm nichts Artistisches, es war Tat, Mahnung und geistiges Programm. Dieses Gefühl mußte natürlich heranwachsen. Der Jüngling hatte zuerst den Kampf mit dem eigenen Ich zu beginnen, und er hat ihn mit dämonischer Gewalt empfunden. Immer war er Kämpfer, er kannte kein kleines Behagen, und nichts wäre sinnloser, als ihn zum traulichen Hausgenossen degradieren zu wollen. Der Grundzug seines Wesens war tragisch und sein Sieg, sein unbezweifelbarer Sieg, nur schwer errungen. Er hatte mit der Welt und mit sich selbst zu kämpfen. Wenn er in Wolgemuts Werkstatt, die den Knaben aufnahm, von den Gesellen nach eigenem Berichte viel zu leiden hatte, so spüren wir noch heute den Zusammenstoß des zugleich zart Verletzlichen und innerlich Starken, zu Großem Bestimmten, mit der Gewöhnlichkeit. Ein Selbstbildnis in der Albertina von 1484, noch vor der Lehrzeit bei Wolgemut gezeichnet, gibt das geniale Kind ergreifend wieder. Schon hier spürt man den tiefen Ernst des Menschen. Der Dürer der Wanderjahre aber (1490–1494) hat den Kampf im eigenen Ich mit einer Kühnheit dargestellt, für die das ganze Europa von damals überhaupt keinen Vergleich kennt: im Erlanger Selbstbildnis. Er hat hier gezeichnet – gewiß: nur erst gezeichnet, aber schon dieses war beispiellos –, was im Gemälde erst Rembrandt wollen konnte: die Selbstdarstellung des schöpferischen Zweifels, die Spaltung in den Sehenden und den Gesehenen. An der Ausdrucksverteilung in den beiden Augen, einem wie irrend suchenden und einem starr verbohrten, ist sie unverkennbar abzulesen. Eine schwarze Stunde des Brütens und Fragens, ein typisches Erlebnis werdender Geister – aber wer vor Dürer, wer selbst nach ihm hätte sie in die Form gerettet? Man erwartet das Größte von einem Menschen, der sich so quälen und dabei so haarscharf sehen kann. Er hat es geleistet, aber nicht in einer geradlinig-einreihigen Entwicklung. Dürer entfaltet sich – hegelisch zu reden – dialektisch zwischen zwei Polen seines Wesens. Sie sind

zuletzt die Pole aller Kunst, d. h. aller Menschlichkeit. Es gibt in ihm ein unbewußtes, triebhaftes Müssen, ein wucherndes und drängendes Bedürfnis nach Ausdruck; und ein bewußtes Wollen, das nach Gesetz und Maß zielt. Das hat ihm schwer zu schaffen gemacht, aber an der Lösung ist er zum Helden gereift. Die Erlanger Zeichnung ist in reiner Hingabe an die Natur, an das Erlebnis, das Einmalige und Gegebene, seine Oberfläche wie seine Hintergründe, entstanden. Sie ist unmittelbarer Ausdruck.

Das Münchener Selbstbildnis von 1500 entfaltet sich in umgekehrter Richtung: vom Gesetz, von der vorgefaßten Formenmeinung als dem ersten nach der Erscheinung hinab, soweit das Gesetz sie gestattet. Dieses Gesetz wird der Erscheinung auferlegt als übergeordnete Form. Es beschäftigte Dürer gerade um 1500: er träumte von einer Konstruierbarkeit absolut schöner Verhältnisse. Man weiß, daß er hier an ein reales Geheimnis glaubte, das die Griechen besessen hätten, die Italiener noch halbwegs wüßten. Jener Glaube hat aber an sich noch nichts Notwendiges mit diesem Trieb zu tun. Der Trieb ist als Korrektiv deutschen Ausdruckswillens immer wieder bei uns hervorgetreten; vor Dürer besonders stark im 14. und wieder in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Auf diese letztere greift Dürers großer Stil nicht anders zurück als Michelangelo auf Masaccio (und jener auf Giotto). Die Form des Münchener Bildnisses ist nicht italienisch. Symmetrie und Frontalität, die dieses merkwürdige Werk – eigentlich einen als Selbstbildnis verkleideten Jdealtypus – bestimmen, gehören der nordischen, der deutschen Kunst mit immer neu sich beweisender Selbstverständlichkeit an. Daß einfache Menschen hier zuweilen den „Herrn Jesus" sehen, hat seinen ganz richtigen Grund: Jantzen hat erkannt, daß der alte, besonders in den Niederlanden entwickelte Typus des Salvator Mundi – den übrigens wieder die deutschen Schnitzaltäre in zahllosen Fällen innerhalb der Predella bringen – von dem jungen Meister gewählt wurde. Es ist zugleich das Gesetz der Fassade – wieder etwas dem Norden völlig Vertrautes – durchgeführt. So kommt gewiß nicht eine Form zustande, die uns mit unruhiger Lockung in sich zöge (Erlangen), sondern eine Entrückung, ein hartes und reines Gegenüber, das sich unerreichbar vor unserem zudringenden Gefühle verwahrt. Nur an einer Stelle verrät sich die innere Zweiheit in Dürer, die dauernde Anwesenheit zweier Pole: die klaffende Lücke innerhalb der greifenden Hand, ja diese selbst, ihre spätgotischen Finger – das ist der unbewußte Protest des zurückgedrängten anderen.

Es handelt sich nicht um Entwicklung, sondern um rhythmische Entfaltung zwischen zwei Polen. 1495 muß Dürer schon einmal in Italien gewesen sein. Und schon 1494 hat er zwei Blätter nach Mantegna kopiert. Im Kampf der Meergötter besonders ist eine Körpervorstellung begriffen, die der Deutsche nun gewiß nicht aus sich allein haben konnte, etwas ganz anderes als die kathedralenhaft symmetrische Frontalität des Münchener Selbstbildnisses, die nordisch-mittelalterliches Erbgut ist. Aber gerade in diesen Blättern ist auch ein geheimer, dem Deutschen naher Bewegungsrausch – wie denn überhaupt Mantegna eine Gestalt voller nordischer Züge ist. Dürers größte Antwort auf die Frage, was die erste italienische Reise an Dauerndem ihm gegeben, ist die Offenbarung Johannis, die 1498 erschien. So gut wie nichts von Italien, die leidenschaftliche Hingabe an nordische Form! Selbst in der technischen Verwirklichung setzen diese ungewöhnlich großen Blätter etwas Ähnliches voraus wie ihr Stil: sie wurden in Holz geschnitten, und ihr Stil ist jener der deutschen Holzschnitzerei, letzter nachklingender Stil der deutschen Plastik aus den achtziger Jahren. Und nichts vielleicht ist für das Ethos dieser Zeit und dieser Kunst so bezeichnend wie der passivische Ausdruck des Kampfes selbst im siegreichen Erzengel: es ist der Ausdruck leidvoller Mühe, nicht selbstverständlicher Kraft. Der Reiz der Mühe ist es auch, der dem Auge abverlangt wird. Dieser Reiz will nicht verwirren, sondern entwirrt sein.



## III.

Es ist unmöglich, das Riesenwerk Dürers hier im einzelnen durchzuverfolgen, aber es ist möglich und sinnvoll, den eigentümlichen Rhythmus von Schlag und Gegenschlag zweier dauernd wirksamer Prinzipien bis zur endlichen Synthese durchzuverfolgen. 1504 – bezeichnenderweise gar nicht in Italien, sondern kurz vor der zweiten oberitalienischen Reise – schuf Dürer die herrliche Anbetung der Könige in den Uffizien. Auch im rein Malerischen – das Dürers Stärke gewiß nicht war – ist sie eine der glücklichsten Schöpfungen mit ihrer Komplementärfarbenberechnung auf braunem Einheitsgrunde. Genau so wie in Italien hatte im Norden die Spätgotik des späteren 15. Jahrhunderts (die wir in Italien in engerem Sinne „quattrocento" nennen) die große Klarheit und Ruhe des 15. Jahrhunderts aufgegeben. Der Norden wie der Süden hatte diese Klarheit besessen, Lochners Kölner Dombild ist für Deutschland der edelste Beweis. Im Norden wie im Süden hatte eine Richtung, die alles andere als eine unvollkommene Vorform der großen Kunst um 1500, vielmehr auch hier Gegenschlag eines anderen Prinzips im bipolar bestimmten Rhythmus der Geschichte war, eine Kunst verunklärender Linien-

verschlingung gezüchtet. Im Norden wie im Süden war die Kunst um 1500 – aber im Norden gewiß undeutlicher und stärker widersprochen – in dem einen Punkte der kompositionellen Klarheit und Übersichtlichkeit eine (sehr verwandelte) Wiederkehr des Älteren. In diesem Sinne hat Wölfflin nicht zuviel gesagt mit dem ausgezeichneten Worte, daß die Florentiner Anbetung „das erste vollkommen klare Bild der deutschen Kunst" sei. Hier ist scharfe Anerkennung der idealen Bildebene in Gestalten und Raumstraßen, eine Abteilung in architektonische Joche, eine bindende Kraft einfachster Geometrie durchgeführt. Aber die Spannweite Dürers hindert nicht, sondern erzwingt sogar gerade im nächsten Jahre das „Memento mori": den reitenden Tod, eine Kohlezeichnung von wahrhaft rembrandtischer Wandelbarkeit der Strichstärke, ganz Erlebnis, ganz Ausdruck, ganz Hingabe. Gewiß, in der reinen Phantasie nicht so kühn, in der Form kühner und zügiger als die frühe Zeichnung des Todes, der den Reiter überfällt; gewiß also Zeichen einer vorschreitenden Entwicklung: aber keineswegs die Konsequenz aus dem Stile, der 1504 die Anbetung der Könige bestimmte. Nicht Konsequenz im Sinne einlinigen Fortschrittes, sondern im Sinne rhythmisch bestimmten Gegenschlages. Hier spricht wieder das andere Prinzip. Sogar im einzelnen Werke können sich die beiden Dürer – die beiden Gestalten eines gewaltig reichen und verantwortungsbeschwerten Genius – begegnen. Man denke an das tief und unmittelbar erlebte Waldesdunkel im sammetigen Grunde hinter den deutlich ersonnenen und wenig „erlebten" Beispielfiguren von Adam und Eva auf dem Kupferstiche von 1504.

Das Bild dieses großartigen Kampfes darf man nicht verflachen, indem man ihn als Kampf des Fremden gegen das Eigene ansieht, des Italienischen gegen das Deutsche, womöglich gar als Verrat am Deutschtum. Es ist das Eigene, das gegen das Eigene kämpft. Aber freilich, das Eigene konnte in Italien Wichtiges finden, hätte noch viel Wichtigeres finden können – wenn Dürer so wie Goethe nach Italien gereist wäre, nämlich in einer bewußten Bildungsabsicht. Dürer hat das richtige Italien nie gesehen, er ist 1505/06 zum zweiten Male in Venedig und von da aus in einigen wenigen norditalienischen Städten gewesen. Die neue klassische Kunst hat er nicht aufgesucht. Was ihr in Venedig zu entsprechen begann – Giorgione –, scheint ihm keinen Eindruck gemacht zu haben. Der alte Quattrocentist Giovanni Bellini war ihm der wichtigste Künstler. Wahrscheinlich haben ihn nicht Bildungs-, sondern praktische Gründe zunächst zur Reise bewogen, Angst vor der Pest in Nürnberg.

Selbstverständlich, er war ein großer Künstler und mußte Feuer fangen.



Was er lernte, war doch viel weniger Klassisches als rein Malerisches; der breite Strich, das weiche Licht auf den Frauenbildnissen von Wien und Berlin; etwas, das ihm nicht blieb. Das Rosenkranzbild, das die deutschen Kaufleute für den Fondaco dei Tedeschi bestellten – auch dieser Auftrag kann nicht der Grund der Reise gewesen sein – verdankt seine symmetrische Ordnung wiederum nicht Italien. Es hat mit Recht den italienischen Künstlern einen fremdartigen, aber gewaltigen Eindruck gemacht. Dafür gehört es zu den Rätseln des geschichtlichen Wachstums, nicht zu den berechenbaren Wirkungen von „Einflüssen", daß Dürer in den Jahren nach Venedig etwas der klassischen Kunst Paralleles schuf; nicht nur den zerstörten Hellerschen Altar von 1509, sondern auch das Allerheiligenbild in Wien von 1511. Man vergesse nicht: die Dialektik der Dürerschen Entfaltung spricht wieder daraus, daß 1508 nach Venedig, aber kurz vor dem Hellerschen Altare, die „Marter der Zehntausend" (Wien) entstand. Wölfflin konnte überzeugend auf eine perspektivische Musterzeichnung des Jean Pélérin verweisen. Aber was sich ergab, war ein quälend gedrängtes Bild ohne allen klassischen Gehalt. Das Allerheiligenbild jedoch – das ist wie eine Antwort auf die Camera della Segnatura des Raffael; indessen doch wohl sicher eine unbewußte. Mit dem Italien, das Dürer kannte, hat sie gerade gar nichts zu tun. Dieses Bild spricht den typischen Charakter des Klassischen aus: Gleichgewicht von Architektonik, Plastizität, malerischer Haltung. Raffaels Disputa gibt eine aus gerader Wand zurückgerundete Apsis, einen von der realen Architektur vorgeformten, monumentalen Raumgrundriß – so deutlich, daß im oberen Stockwerk, der unteren Schranke entsprechend, die Wolkenschichten zu seiten der apsidialen Rundung wie an einer unsichtbaren Glasschicht plattgedrückt werden. Dürer gibt, in himmlischen Höhen, eine angedeutete Dreikonchenanlage aus Gestalten: ebenfalls monumentale Architektur als geheimen Grundriß, nur nicht italienische Hochklassik, sondern deutsche Romanik – deren überall auftauchende Wiederkehr in der deutschen „Renaissance" ebenfalls ein wichtiges Kapitel deutscher Kunstgeschichte ist. Dürer und Raffael geben den Gestalten monumentale Plastizität; man glaubt sie isolieren zu können. Dürer wie Raffael geben eine bestimmte malerische Gesamthaltung, die freilich gewiß bei Dürer heller und greller ausgefallen ist. Aber klassisch ist auch Dürer hier, er ist es von innen heraus.

Noch immer gehen die zwei Seelen nebeneinander her. Die Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians (1515) sind Ergüsse einer im einzelnen verwandelten, als Ganzes unverkennbar nordisch-spätgotischen Linien-

phantasie, von quellender Leichtigkeit und überströmendem Eigenausdruck. Die alte Eigengesetzlichkeit der nordischen Linie umspielt den Textspiegel mit Rinnsalen von unbeschreiblicher Feinheit und Freiheit. Aber in der „Melancholie" von 1514 herrscht ein gänzlich anderer Strich, und das ist nicht ausschließlich – wiewohl sicher auch (!) durch den Unterschied der Aufgabe bedingt. In dem Meisterstiche ist alles herb großartig, weit nordischer noch als im Allerheiligenbilde, aber streng und gewichtig. Hier beginnt eigentlich schon die Synthese, denn auch das gewaltige Weib ist nordisch gesehen, aber zugleich von ausdrucksvoller Schwere, einem tragischen Lasten, fast wie bei Michelangelo. Die Spätgotik ist im Wesen überwunden und leiht dennoch die Sprache des Einzelnen.

Hier gehen die Prinzipien zusammen: unmittelbarer Ausdruck herrscht zugleich mit Schwere und Ordnung der Form. Denn trotz des verstellten Mittelgrundes ist ein wohlberechnetes, ausdrucksvoll klares Abklingen in parallelen Schrägen vom Vordergrunde rechts bis zu dem mystischen Meereshorizonte durchgeführt.

## IV.

Als Dürer in das sechste Lebensjahrzehnt eintrat, wurde sein Sieg, das heißt die Versöhnung seiner inneren Gegensätze, immer deutlicher. Das Natürlich-Gewachsene, die zweite Jugend des Fünfzigers, ist auch hier wieder viel wichtiger als der „Einfluß" der niederländischen Reise, die er damals unternahm – um sich sein Gehalt bestätigen zu lassen. Gewiß, er sah ein reiches Leben, gerade in Antwerpen, er sah viele merkwürdige Dinge, und er sah seinen Ruhm in den Augen der Künstler. Was er ihrer Kunst verdankte, ist in einigen kleinen Zügen wahrzunehmen, aber nicht das Entscheidende. Dieses liegt vielmehr in der neuen Stellung zum Menschen, die das Ergebnis persönlicher Reife war. Er sah ihn nun weniger als Objekt formaler Experimente, er sah ihn als Charakter und individuelle Prägung. Es ist die großartigste Selbstdarstellung des Mannes von damals, die sich jetzt entfaltete. Die neue Wendung ins Männliche – ganz allgemein – ist auch sonst zu sehen. Schon eine Zeichnung wie die 1520 datierte von „Antorf" (Antwerpen) beweist, daß Dürer jetzt zu einer Erlesenheit, zur Sicherheit des Wenigen, zum karg vielsagenden Striche gekommen war – so daß die genialen Landschaftsaquarelle des Jünglings gegen diese farblose Zeichnung verblassen. Wie er jetzt Männer sah, den Ulrich Varnbühler (Holzschnitt von 1522), den Willibald Pirkheimer (Stich von 1523), den grimmigen Unbekannten des Prado, die Muffel, Holzschuher, Kleeberger (1526), das bedeutet schon das Letzte und Höchste seiner Kunst: klare und erlesene Form nicht als Gegensatz zum unmittelbaren Ausdruck, sondern als dessen selbstverständliches Kleid. Und zwischen Zeichnungen und Stichen kämpft er sich gleichzeitig durch bis zu der grandiosen Darstellung der sogenannten „Vier Apostel", die er der Vaterstadt Nürnberg mit unterschriftlichen Ermahnungen schenkte. Kein Auftrag stand dahinter, sondern ein freier Wille, Höheres mit dem Kunstwerke zu sagen: er hatte um den Geist der Ordnung gekämpft, er sah ihn bedroht, im „Prozeß der gottlosen Maler", der damals in Nürnberg gespielt, und in der Schwarmgeisterei. Indem er etwas zu sagen hatte, sichtbare Form buchstäblich als Sprache, als Predigt gab, gedieh diese Form in sich selber zur wahren Majestät.



Unsäglich fern und klein erscheinen die niederländischen „Italisten" neben der wahrhaft nordischen Größe, die hier erreicht ist: monumental wie der Süden, aber gar nicht mit südlichen Zügen verwirklicht. Großartig hingetretene und wie aus Stein gemauerte Gestalten, wie sie seit der Naumburger Plastik nicht mehr in Deutschland entstanden waren, und in den stärksten Köpfen ein erhabenes Grollen geistiger Gewitter. Gerade in diesen letzten Jahren brachte Dürer seine drei theoretischen Bücher zu Ende. Er hatte sie lange in sich getragen, aber sie konnten sich nun freier aus ihm lösen. Denken und künstlerisches Schaffen konnten nebeneinanderstehen, denn der Künstler hatte gesiegt. Auch die Bücher aber waren nicht um seiner selbst, sondern um der anderen willen geschrieben. Führerschaft war für ihn Dienst.

So fraglich die Möglichkeit ist, das ganze ungeheure Werk Dürers den Heutigen verständlich und zum Besitz zu machen, so zweifellos ist die andere, die dem heutigen Menschen leichter zugänglich ist: auch wer dem Meister nicht in alle Winkel seiner Wege folgen kann – und das ist die Regel heute, reden wir uns nichts Falsches ein! –, der kann Dürer als Gesamterscheinung anblicken. Sie ist groß durch ihre Geschichtlichkeit, sie ist unmittelbar nachzuerleben in ihrer Männlichkeit, mit Verehrung anzuschauen in dem heldenhaften Kämpfertum, dem wachen Verantwortungsbewußtsein, das den großen Menschen zum Siege geführt hat. Man wird in diesen Tagen viel Gelegenheit haben, seine Werke zu sehen oder an sie erinnert zu werden. Viele werden auch Entdeckungen machen können, die immer Wunder erschließen. Aber selbst wenn die Sprache seiner Form sich für uns einmal ins Unverständliche verlieren sollte, groß und anschaubar soll uns das Ganze bleiben: Dürer als Gestalt.

phantasie, von quellender Leichtigkeit und überströmendem Eigenausdruck. Die alte Eigengesetzlichkeit der nordischen Linie umspielt den Textspiegel mit Rinnsalen von unbeschreiblicher Feinheit und Freiheit. Aber in der „Melancholie“ von 1514 herrscht ein gänzlich anderer Strich, und das ist nicht ausschließlich – wiewohl sicher auch (!) durch den Unterschied der Aufgabe bedingt. In dem Meisterstiche ist alles herb großartig, weit nordischer noch als im Allerheiligenbilde, aber streng und gewichtig. Hier beginnt eigentlich schon die Synthese, denn auch das gewaltige Weib ist nordisch gesehen, aber zugleich von ausdrucksvoller Schwere, einem tragischen Lasten, fast wie bei Michelangelo. Die Spätgotik ist im Wesen überwunden und leiht dennoch die Sprache des Einzelnen.

Hier gehen die Prinzipien zusammen: unmittelbarer Ausdruck herrscht zugleich mit Schwere und Ordnung der Form. Denn trotz des verstellten Mittelgrundes ist ein wohlberechnetes, ausdrucksvoll klares Abklingen in parallelen Schrägen vom Vordergrunde rechts bis zu dem mystischen Meereshorizonte durchgeführt.

## IV.

Als Dürer in das sechste Lebensjahrzehnt eintrat, wurde sein Sieg, das heißt die Versöhnung seiner inneren Gegensätze, immer deutlicher. Das Natürlich-Gewachsene, die zweite Jugend des Fünfzigers, ist auch hier wieder viel wichtiger als der „Einfluß“ der niederländischen Reise, die er damals unternahm – um sich sein Gehalt bestätigen zu lassen. Gewiß, er sah ein reiches Leben, gerade in Antwerpen, er sah viele merkwürdige Dinge, und er sah seinen Ruhm in den Augen der Künstler. Was er ihrer Kunst verdankte, ist in einigen kleinen Zügen wahrzunehmen, aber nicht das Entscheidende. Dieses liegt vielmehr in der neuen Stellung zum Menschen, die das Ergebnis persönlicher Reife war. Er sah ihn nun weniger als Objekt formaler Experimente, er sah ihn als Charakter und individuelle Prägung. Es ist die großartigste Selbstdarstellung des Mannes von damals, die sich jetzt entfaltete. Die neue Wendung ins Männliche – ganz allgemein – ist auch sonst zu sehen. Schon eine Zeichnung wie die 1520 datierte von „Antorf“ (Antwerpen) beweist, daß Dürer jetzt zu einer Erlesenheit, zur Sicherheit des Wenigen, zum karg vielsagenden Striche gekommen war – so daß die genialen Landschaftsaquarelle des Jünglings gegen diese farblose Zeichnung verblassen. Wie er jetzt Männer sah, den Ulrich Varnbühler (Holzschnitt von 1522), den Willibald Pirkheimer (Stich von 1523), den grimmigen Unbekannten des Prado, die Muffel, Holzschuher, Kleeberger (1526), das bedeutet schon das Letzte und Höchste seiner Kunst: klare und erlesene Form nicht als Gegensatz zum unmittelbaren Ausdruck, sondern als dessen selbstverständliches Kleid. Und zwischen Zeichnungen und Stichen kämpft er sich gleichzeitig durch bis zu der grandiosen Darstellung der sogenannten „Vier Apostel“, die er der Vaterstadt Nürnberg mit unterschriftlichen Ermahnungen schenkte. Kein Auftrag stand dahinter, sondern ein freier Wille, Höheres mit dem Kunstwerke zu sagen: er hatte um den Geist der Ordnung gekämpft, er sah ihn bedroht, im „Prozeß der gottlosen Maler“, der damals in Nürnberg gespielt, und in der Schwarmgeisterei. Indem er etwas zu sagen hatte, sichtbare Form buchstäblich als Sprache, als Predigt gab, gedieh diese Form in sich selber zur wahren Majestät.



Unsäglich fern und klein erscheinen die niederländischen „Italisten“ neben der wahrhaft nordischen Größe, die hier erreicht ist: monumental wie der Süden, aber gar nicht mit südlichen Zügen verwirklicht. Großartig hingetretene und wie aus Stein gemauerte Gestalten, wie sie seit der Naumburger Plastik nicht mehr in Deutschland entstanden waren, und in den stärksten Köpfen ein erhabenes Grollen geistiger Gewitter. Gerade in diesen letzten Jahren brachte Dürer seine drei theoretischen Bücher zu Ende. Er hatte sie lange in sich getragen, aber sie konnten sich nun freier aus ihm lösen. Denken und künstlerisches Schaffen konnten nebeneinanderstehen, denn der Künstler hatte gesiegt. Auch die Bücher aber waren nicht um seiner selbst, sondern um der anderen willen geschrieben. Führerschaft war für ihn Dienst.

So fraglich die Möglichkeit ist, das ganze ungeheure Werk Dürers den Heutigen verständlich und zum Besitz zu machen, so zweifellos ist die andere, die dem heutigen Menschen leichter zugänglich ist: auch wer dem Meister nicht in alle Winkel seiner Wege folgen kann – und das ist die Regel heute, reden wir uns nichts Falsches ein! –, der kann Dürer als Gesamterscheinung anblicken. Sie ist groß durch ihre Geschichtlichkeit, sie ist unmittelbar nachzuerleben in ihrer Männlichkeit, mit Verehrung anzuschauen in dem heldenhaften Kämpfertum, dem wachen Verantwortungsbewußtsein, das den großen Menschen zum Siege geführt hat. Man wird in diesen Tagen viel Gelegenheit haben, seine Werke zu sehen oder an sie erinnert zu werden. Viele werden auch Entdeckungen machen können, die immer Wunder erschließen. Aber selbst wenn die Sprache seiner Form sich für uns einmal ins Unverständliche verlieren sollte, groß und anschaubar soll uns das Ganze bleiben: Dürer als Gestalt.